

ABSTRACT

To consider the work of Pedro Cabrita Reis from an iconographic viewpoint may seem a contrary or even an impossible task. However, I believe it is a relevant challenge, firstly because it may reveal the limitations of the interpretative aspiration that constructed Iconography as a discipline and was later extended in the Panofskian version of Iconology. Secondly because, based on the same premise, it presents us with a perspective on the destabilization that Contemporary Art brought to the conceptual boundaries established within the field of Art History and that of it's related disciplines. Starting with this problematic perspective, some recent works of Pedro Cabrita Reis will be analysed.

RESUMO

Analisar a obra de Pedro Cabrita Reis sob o mote da iconografia poderá parecer um contra-senso ou uma impossibilidade. Creio, no entanto, que se trata de um desafio relevante. Primeiro porque nos leva a reflectir sobre os limites da pretensão descodificadora que constituiu a base da definição disciplinar da iconografia, aprofundada ainda na versão panofskiana da iconologia. Depois porque, por essa mesma via, nos introduz uma perspectiva sobre o grau de desestabilização que a arte contemporânea trouxe às fronteiras conceptuais estabelecidas no território da História da Arte e das disciplinas que com ela se interligam (incluindo, naturalmente, a iconografia). Partindo desta problemática serão analisadas algumas obras recentes do artista.

A CONSTRUÇÃO DE MUNDOS EM PEDRO CABRITA REIS

Joana Cunha Leal *

Analisar a obra de Pedro Cabrita Reis num curso organizado sob o mote da iconografia e que apresenta, por isso, como horizonte essencial de debate as questões ligadas à imagem e à representação pode, à primeira vista, parecer um contrasenso. Causará, no mínimo, a todos aqueles que estiverem mais familiarizados com a sua produção artística, alguma perplexidade, desde logo porque os objectos/construções/instalações que Pedro Cabrita Reis fundamentalmente cria estão muito distantes das qualidades gráficas que o conceito restrito de imagem primeiro convoca, tal como permanecem radicalmente afastados dos modos tradicionais de representação.

Analisar a obra de Cabrita Reis num curso organizado sob o mote da iconografia não constitui, porém, uma impossibilidade mas um desafio que julgo relevante. Relevante porque, em primeiro lugar, nos leva a reflectir sobre os limites da pretensão descodificadora que constituiu a base da definição disciplinar da iconografia, aprofundada ainda na versão panofskiana da iconologia (cf. H. Damisch, 1974). Em segundo lugar porque, por essa mesma via, nos introduz uma perspectiva sobre o grau de desestabilização que a arte contemporânea trouxe às fronteiras conceptuais estabelecidas no território da História da Arte e das disciplinas que com ela se interligam (incluindo naturalmente a iconografia).

Começamos precisamente por lembrar que a iconografia fundamenta o seu quadro disciplinar no pressuposto (historicista) de que o sentido das imagens pode ser reconhecido e fixado, bastando para tanto conhecer o contexto em que são forjadas. Na fórmula putativamente mais exigente da iconologia definida por Erwin Panofsky (1989 [1939]: 31-47), contra a orientação estritamente formalista que dominou o essencial da história da História da Arte entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, entende-se

* Departamento de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

que o horizonte de significação das obras de arte é eminentemente simbólico e elege-se como tarefa prioritária decodificar o significado que as obras encerram. Para tanto, a interpretação histórica dos significados deveria superar os aspectos descritivos e classificadores da análise das temáticas e dos conteúdos expressos de modo literal, i.e., imediato, directo, para alcançar um conteúdo intrínseco, mais profundo e não imediato. Sem se satisfazer com a identificação da passagem bíblica ou do acontecimento histórico a que determinada imagem se refere – tarefa própria da iconografia –, a iconologia procura, assim, desvendar o significado simbólico depositado sob o motivo expresso, depositado sob aquilo que imediatamente nos é dado ver.

Neste nível de leitura, os dados últimos e essenciais que estão na base de todas as manifestações artísticas de uma época seriam finalmente revelados, porque, pressupunha Panofsky, cada obra encerraria “uma auto-revelação involuntária e inconsciente de uma atitude de fundo para com o mundo” (uma atitude que, portanto, se revelaria independentemente do artista ter ou não consciência dela)¹.

Mais do que comentar a ambição da definição panofskiana, interessa aqui reter o facto da tarefa iconológica manter intacta a motivação classificadora da iconografia. Ou seja, a iconologia pretende enunciar/fixar aquilo que as imagens (e em particular as obras de arte) simbolizam; pretende declarar-lhes um sentido que, independentemente da sua profundidade, é ratificado pelo discurso da ciência e fixado como verdade, como significado imanente e perene (i.e., não transitório).

Este paraíso de transparente correspondência entre o sentido depositado e o sentido lido nas imagens vem sendo radicalmente posto em causa pela produção artística contemporânea e pela reflexão crítica que se gerou em

1 O “significado intrínseco ou conteúdo é apreendido pela averiguação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, período, classe, convicções religiosas ou filosóficas – modificados por uma personalidade e condensados em uma obra. [...] Uma interpretação realmente exaustiva do significado intrínseco ou conteúdo poderia mesmo mostrar que os procedimentos técnicos característicos de um determinado período, país ou artista [...] são sintomáticos da mesma atitude básica que é discernível em todas as outras características específicas do seu estilo. Ao conceber deste modo as puras formas, motivos, imagens, histórias e alegorias como manifestações de princípios subjacentes, interpretamos todos estes elementos como aquilo a que Ernst Cassirer chamou simbólicos” (E. Panofsky, 1989 [1939]: 33). A frase mencionada no texto é citada por O. Calabrese (1986 [1985]: 27) com base no ensaio publicado por Panofsky em 1932 (“Sobre o problema da descrição e da interpretação do conteúdo de obras da arte figurativa”).

seu torno. A ruptura produzida pelas vanguardas firmou um território artístico essencialmente orientado para a ambiguidade e a auto-reflexividade (como nos ensina U. Eco), um território onde a possibilidade de encontrar um sentido único (putativamente verdadeiro) não parece ser sequer contemplada (daí também o uso recorrente do conceito de *crise* para designar quer a situação da arte contemporânea, quer das disciplinas centradas na análise da produção artística, incluindo a História da Arte).

Por outras palavras, vivemos num mundo onde as formas artísticas, independentemente do seu grau de iconicidade (i. e. independentemente de uma maior ou menor aproximação às imagens do mundo que nos rodeia), se afastam de uma significação estável (ou antes, tida como verdade depositada), cuja descodificação vinha estando, já vimos, a cargo da iconografia e da iconologia.

A ambiguidade fundamental dos objectos/construções/instalações criados por Pedro Cabrita Reis contribui justamente para a desestruturação de um universo de significação tomado como pretensamente estável (cristalizado). A obra de Pedro Cabrita Reis confronta-nos, mais precisamente, com uma linguagem plástica de grande densidade poética onde, e isto é que é importante, a naturalização forjada dos significados é superada. Nela os significados (re)adquirem a sua condição arbitrária devolvendo-nos, nas palavras do artista, o “genial e absoluto caos inicial” (P. Cabrita Reis, 1992: 148). Semelhante operação é, sublinhe-se, absolutamente consciente: Cabrita Reis defende que é precisamente a partir deste caos que a inteligência da arte deve agir ou, como também escreve, “nas ‘mãos’ do artista [ele será] matéria para a permanente construção do mistério, pois a arte, ao contrário das outras formas de conhecimento será tanto mais perfeita quanto maior for o grau de obscurecimento a que nos conduza” (idem).

Aproximemo-nos um pouco do percurso e da obra de Pedro Cabrita Reis (seguramente um dos artistas portugueses mais internacionalizados). Nasceu em Lisboa em 1956 e formou-se em pintura na ESBAL. Expõe regularmente desde o início da década de 1980, tendo as primeiras mostras do seu trabalho privilegiado fundamentalmente o campo da pintura e do desenho. Estas fronteiras disciplinares iniciais foram, porém, rapidamente ultrapassadas, cedendo lugar a uma ampla diversificação das técnicas e dos materiais convocados para a criação de objectos/construções/instalações. No final dos anos 80 estes eram já a face mais conhecida da sua obra, ainda que, diga-se, tal viragem não fosse sinónimo de abandono dos meios de produção anteriores: por um

lado a prática do desenho permaneceu intocada em sucessivas séries de auto-retratos; por outro lado, assistimos à reposição de valores pictóricos em parte das suas obras mais recentes (fenómeno que voltará a ser mencionado mais adiante).

Seja como for, os objectos/construções/instalações de Pedro Cabrita Reis – e deles nos ocuparemos daqui para a frente – escapam intencionalmente à possibilidade de uma categorização disciplinar tradicional (pintura, escultura, arquitectura), potenciando antes cruzamentos de uma variedade inesgotável (veja-se, por ex. *The project* de 2002 [escultura-arquitectura] ou *True Gardens #1* de 2000 [pintura – escultura - instalação])².

Parte substancial das obras produzidas mantém, para além disso, uma relação vital com o espaço em que se instala. São obras que apropriam e metamorfoseiam o espaço, ou território, como prefere Cabrita Reis, para o qual foram projectadas, pelo que habitualmente se designam como *site specific* – é ainda o caso de *True Gardens #1* ou de *D'après Piranesi* (2001), *I dreamt your house was a line* (2003) e *Longer Journeys* (2003).

Mas deve sobretudo acentuar-se, voltando à perspectiva chave desta abordagem, que as séries de objectos/construções/instalações de Pedro Cabrita Reis são normalmente realizadas a partir da utilização de matérias e formas comuns no mundo que habitamos. Matérias com as quais estamos sobejamente familiarizados por via do confronto quotidiano com a paisagem urbana e com tudo o que esta tem de mais estável e de mais accidental (dos estaleiros de obras às casas e aos jardins, dos equipamentos aos interiores domésticos, das canalizações às portas e janelas).

Mais precisamente, embora o plexiglas e a cor das tintas de esmalte, ou acrílicas, sejam recorrentemente utilizados em trabalhos recentes – justamente aqueles em que os valores pictóricos são reassumidos (vejam-se os *Polychrome #2* e *#3*, *Cabinet d'Amateur #2* ou, uma vez mais *True Gardens #1*) –, a maioria das obras de Pedro Cabrita Reis é realizada a partir de um conjunto vasto de materiais e elementos associados à construção civil (tijolos, madeiras, cimento, alumínio, vidro, gesso, cabos eléctricos, tubos de canalizações, portas e janelas etc...).

Semelhante apropriação das matérias que compõem a paisagem urbana tem o efeito de nos reportar a um universo arquitectónico invariavelmente

2 O catálogo completo de todas as obras que seguidamente se citam está disponível em *Pedro Cabrita Reis*. – S.n.: Hatje Cantz, 2003.

vernacular. A ela associa-se ainda a utilização de outros materiais não nobres como cartões, feltros, tecidos, lâmpadas fluorescentes ou fita adesiva, e objectos de uso quotidiano, nomeadamente em ambiente doméstico, como cadeiras, jarros, cestos, painéis, caixas, mesas etc..., muito frequentes em obras do final dos anos 80 e início de 90 (veja-se *Meus pais deram-me aquilo que podiam, alma da sua diversa* de 1993).

Volto a acentuar que destas matérias-primas e destes elementos resultam, à primeira vista, formas e situações familiares. Porém, cedo damos conta da absoluta estranheza destes objectos/construções/instalações, cedo damos conta da provocação que nos lançam, na medida em que, embora retenham a memória da sua execução material, o comum, o banal, o habitual foi-lhes afinal radicalmente arrancado. Ou seja, a relação antes estabelecida entre estes significantes e o seu significado foi subvertida, ou surge completamente deslocada.

Destituídas do seu sentido literal/denotativo, essas matérias várias reencontram finalmente no trabalho de Pedro Cabrita Reis uma dimensão metafórica que escapa aos limites da análise iconográfica (tal como foi sendo definida), ou que, mais precisamente, implode esses limites porque abre infinitamente as possibilidades de sentido sem nunca deixar que se fixe um significado definitivo ou mais verdadeiro.

Como escreve José M. Miranda Justo a propósito da condição metafórica da obra de Cabrita Reis: "As metáforas são o modo de nos defrontarmos com o que ainda não conhecíamos, com a abertura ao sentido, com a fome e a sede de sentido que nos assalta para lá de todo o conhecimento razoavelmente claro. (...) As metáforas são transposições é certo, mas não do conhecido para o conhecido. Por vezes serão do conhecido para o desconhecido. Outras vezes serão do desconhecido para o desconhecido. Num caso como no outro, o que importa, em primeiro lugar, é o seu efeito de obscurecimento." (2003: 143).

Donde, em vez do movimento centrípeto/concentracional accionado pela análise iconográfica (ou iconológica) em nome da descodificação de um significado preestabelecido (i.e., já depositado), o que nos temos é um movimento centrífugo e caleidoscópico, mediante o qual as possibilidades de significação se multiplicam indefinidamente.

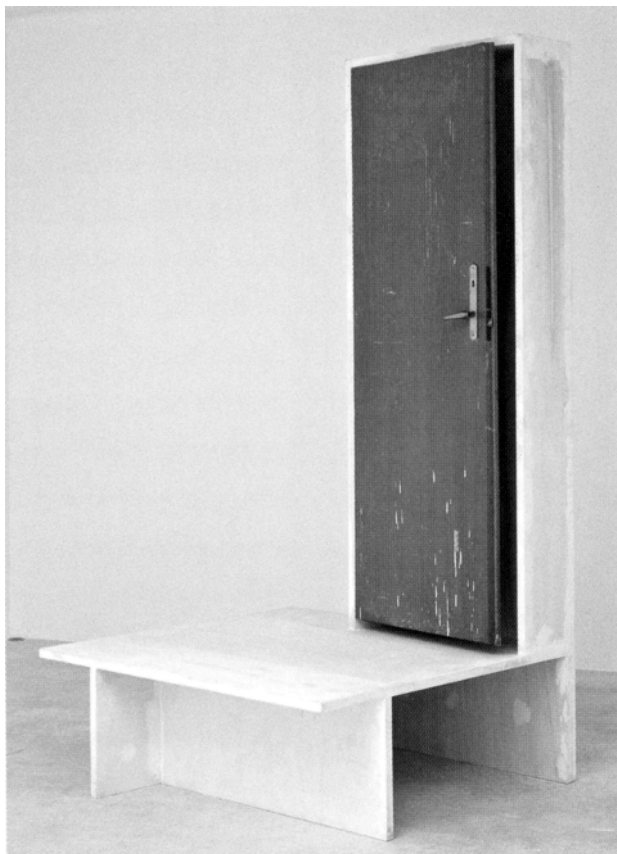
Vejamos mais detalhadamente algumas obras de Pedro Cabrita Reis.



A Room for a Poet, 2000 (Coleção do Artista, projecto); Fotografia de Dirk Pauwels

1) *A room for a poet*, 2000

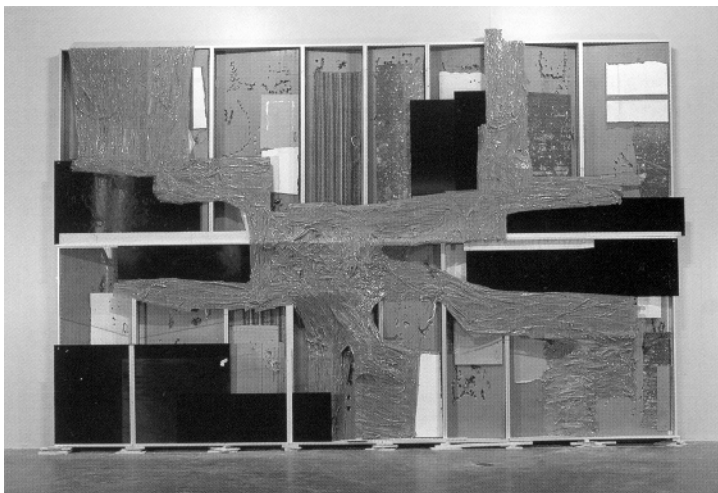
O muro de tijolo com marcas grosseiras de cimento construído a céu aberto enquadra uma oliveira solitária e oferece duas aberturas, duas aberturas que tendemos a identificar como porta e janela. Neste “quarto para um poeta” as pressupostas porta e janela estão, porém, longe de cumprir a sua função ritual (ou tradicional): dão passagem mas não dão acesso, não resguardam nem cerram. O próprio muro oferece uma condição idêntica, agravando-a porque a rudeza da sua execução o atiraria para a esfera do estritamente funcional, esfera a que seguramente não pertence. Uma situação agravada finalmente pela estranha proximidade da árvore cuja sombra é porventura mais protectora do que o conjunto edificado. A nota lírica do título – *A room for a poet* – oferece uma última provocação, dilatando o imaginário ligado a este objecto simultaneamente alheio e familiar; rude e poético, artificial e natural. Um objecto contrastante onde muros, portas e janelas adquirem um obscurecimento fundamental que tem força de nos evocar a presença de todos os quartos de poetas que habitaram, habitam e habitarão o mundo.



Una Casa, 2000 (Coleção do Artista); Fotografia de Paolo Pellion

2) *Una casa*, 2000, *Altra casa*, 2000, *Unframed*, 2001 e *I+I*, 2003

Portas e janelas vêm sendo de resto, matéria fundamental na laboração de Pedro Cabrita Reis. Conservando invariavelmente a memória de uma vocação funcional que cruza o dia-a-dia de qualquer um, estes elementos são explorados por Cabrita Reis de modo a criar novas e insuspeitas situações de ambiguidade. Elevados sobre plintos ou convertidos em suporte de pintura, estes objectos (por vezes mesmo *objects trouvés*) surgem transfigurados, metamorfoseados, adquirindo uma condição (e um sentido) alheio ao universo mais banal de onde provêm.



Blind Cities #1, 1998 (Coleção do Artista); Fotografia de Vicente de Mello

3) *Blind Cities*, 1998-1999

As “cidades cegas” de Pedro Cabrita Reis, realizadas a partir de 1998, colocam-nos perante novos e agigantados paradoxos. O primeiro advém do facto de nos confrontarmos com um empobrecimento das matérias envolvidas na sua construção: muito contraplacado, cartão, fita adesiva, fios de telefone e alguma cor levam a maioria dos críticos a recordar “regras, qualidades, sistemas operativos, materiais, [e] conceitos que pertencem mais ao repertório dos anónimos construtores de favelas e de *bidonvilles* do que aos tratados arquitectónicos” (Bruno Corà, 1999: 39). Nesta cidades deslocar-nos-íamos, portanto, a um território de pretensa marginalidade estética, muito distante do contexto artístico em que as encontramos inseridas.

O segundo e, em face da perspectiva que vimos abordando, mais decisivo paradoxo advém da evocação da cegueira numa série de construções dotadas de janelas (ainda que por vezes os vidros tenham a opacidade da pintura) e que evocam decididamente torres de vigia (como aliás sucede em *Olhar, olhar sempre*, realizada em 2000 num mais nobre aço inox). Como foi já amplamente notado por João Fernandes (2003), as obras desta série transformam o espaço onde se instalam em territórios marcados pelas possibilidades de observação que representam. Donde, a evocação metafórica da cegueira parece atingir mais a condição do espectador do que a dos seus fragmentos de cidade, ina-

cessíveis e misteriosos. De qualquer modo, a provocação fundamental permanece, deixando-nos um sentimento de estranheza absoluta em face da familiaridade destas improváveis “cidades cegas”.



True Gardens #2(Stockholm), 2001 (Coleção Magasin 3 Stockholm Konsthall, Stockholm); Fotografia de Neil Goldstein

4) *True Gardens*, 2000-2001

Os jardins de Pedro Cabrita Reis, aqueles a que chama “verdadeiros jardins”, só num primeiro momento consideram a presença natural da natureza. Justamente, a primeira obra desta série, instalada no pátio interior do Centro de Arte de Le Crestet, em Aix-en-Provence, consistia numa plataforma rectangular com dois painéis coloridos a tinta de esmalte e um conjunto de nove espelhos nos quais se dava a ver o reflexo das árvores, do céu e do próprio edifício que lhes dá guarida. No segundo trabalho dos *True Gardens*, apresentado em Estocolmo, a ligação ao mundo exterior, bem como a presença expectável da natureza (ainda que mantida em *segunda mão*, ou seja, através do reflexo dos espelhos como acontecia na primeira obra), surge já completamente superada. O jardim de Cabrita Reis estende-se no interior da galeria, composto por

uma série de caixotes rectangulares que envolvem as grossas colunas de suporte da cobertura (novas árvores?). Dispostos no chão sem geometria, estes caixotes foram cobertos por painéis de vidro fosco sob os quais se difunde o efeito das luzes fluorescentes. O terceiro dos *True Gardens*, apresentado em Dijon, foi construído a partir de finas paredes de tijolo e é, como já foi notado, o trabalho mais arquitectónico desta série (cf. W. Davidts, 2004). Ou seja, num crescendo Pedro Cabrita Reis desconstrói a imagem (e portanto o sentido) do que habitualmente designamos como jardim. Os verdadeiros jardins de Pedro Cabrita Reis não perderam só a ligação com o mundo da natureza, mas repõem também a ideia da artificialidade de qualquer acção de ajardinamento, quebrando desse modo a garantia dos conteúdos pré-determinados e alheios a interrogações.

5) *Cabinet d'Amateur #2*, 2001

Em *Cabinet d'Amateur #2* a cor invade o espaço da galeria. Chega-nos numa profusão de painéis de vidro pintados em acrílico, ordenados em grelhas seriais construídas em metal (na realidade os suportes são portas, 33 no total). As ressonâncias mais imediatas desdobram-se aqui entre dois pólos irreconciliáveis: por um lado, a lógica de amostragem dos catálogos industriais; por outro a lógica cumulativa das pinacotecas e galerias oitocentistas que o título convoca.

Os trabalhos de Pedro Cabrita Reis pertencem a um território livre da pretensa clareza de fórmulas explicativas, descritivas ou ilustrativas. Confrontamo-nos antes com uma constante necessidade de interrogação. Confrontamo-nos, mais precisamente, com um universo onde as formas arquitectadas, independentemente do grau de simplicidade ou complexidade que apresentam, procuram cumprir “o absoluto desejo de metáfora” (P. Cabrita Reis, 1992: 148), obscurecendo o dado para finalmente, o abrir num sentido indeterminado, mais produtivo e verdadeiro porque mais poético (J.C. Leal, 2004: 120). Por isso as obras de Pedro Cabrita Reis expandem as possibilidades de construção do mundo. Pedro Cabrita Reis expande a nossa apreensão do mundo e, por consequência expande o próprio mundo em que vivemos.

Esse é, aliás, o desejo do artista. Como o próprio confessa numa entrevista concedida à revista *Arte Ibérica* em Fevereiro de 2000: “Um dos meus anseios mais profundos é que, após verem uma coisa minha, as pessoas identi-

fiquem a realidade através dos meus trabalhos. Isto é, vêm a escada, o *Posto de Observação*, vêm a *Catedral* e, depois, ao passarem por um prédio em construção numa colina, não poderão jamais desligar-se do que viram. A arte, se se pretende como meio ou instrumento para expandir a inteligência ou a percepção do mundo, tem aqui uma função unificadora.”

Bibliografia

- CABRITA REIS, Pedro – 2000, “Realidades utópicas” [entrevista conduzida por José Sousa Machado] in *Arte Ibérica*. – N.32 (Fevereiro), pp. 68-74
1992, [Sessenta e oito textos de Pedro Cabrita Reis] in *Pedro Cabrita Reis*. – Lisboa: CAM-FCG
- CALABRESE, Omar – 1986 [1985], *A Linguagem da Arte*. – Lisboa: Presença
- CORÀ, Bruno – 1999, “Pedro Cabrita Reis: Conjuntos de lugares onde o encontrar” in *Pedro Cabrita Reis*. – Milano: Charta, Fundação de Serralves, pp.39-42
- DAMISCH, Hubert – 1974, “Sémiologie et iconographie” in *La Sociologie de l’Art et sa vocation interdisciplinaire*. – Lisboa: FCG, 1974 (nº 18 e 19 da *Colóquio Artes*), pp. 21-23, 29
- DAVIDTS, Wouter – 2004, “Urban Eden” in www.pedrocabritareis.com
- ECO, Umberto – 1979, *L’œuvre ouverte*. - Paris: Seuil
- FERNANDES, João – 2003, “O construtor de lugares” in *Pedro Cabrita Reis*. – S.n.: Hatje Cantz, pp. 201-250
- JUSTO, José M. Miranda – 2003, “Ensaio de Vocabulário para um Discurso do Método” in *Pedro Cabrita Reis*. – S.n.: Hatje Cantz, pp. 119-186
- LEAL, Joana Cunha – 2004, “Pedro Cabrita Reis” in *Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão: Roteiro da colecção*. – Lisboa: FCG, pp.120-121
- PANOFSKY, Erwin – 1989 [1939], “Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte do Renascimento” in *O Significado nas Artes Visuais*. – Lisboa: Presença, pp. 31-47